

Ramón J. Sender y los
límites de la tragedia.
La reescritura del mito de Diana y
Acteón en *El rey y la reina* (1949)



Enric Mallorquí Ruscalleda

Para el Prof. Francisco Rico,
que confió en mí cuando lo fácil
hubiera sido mirar hacia otro lado.

No es cierto que los modernos han perdido
el sentido de la tragedia.

—Oscar Masotta, *Ensayos lacanianos*

*El mite ens xiuxiueja a
l'orella la saviesa tràgica*

—Francesc Torralba, *Cercles infernals*

*Un extraño orgullo nos impulsa no sólo a
poseer al otro, sino también a penetrar en su secreto.
No sólo para que nos quiera, sino para resultarles fatales.*

—Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*

Deseo y tragedia son dos caras de la misma moneda. La relación viene de antiguo. Si, por ejemplo, Aristóteles incluyó el deseo en el concepto de acción que, conjuntamente con el de catarsis, se alzaría como uno de los pilares de la *Poética*, Sófocles delineó su *Antígona* tomando

como base el punto de mira del deseo, en tanto que apetencia que motiva la acción de la protagonista. A su lado, la tradición occidental nos ha legado otras tragedias en que las razones de sus personajes protagonistas vendrían motivadas por el deseo; baste recordar los casos de *Hamlet*, el *Quijote*, *Don Juan*, *Fausto* y *Yerma*.¹ Toda esta serie de textos, y otros tantos que podrían aducirse, responden al modelo de deseo como trayecto o viaje hacia la meta. De hecho, críticos como Vladimir Propp y Alexander Greimas han señalado que el deseo es la 'estructura profunda' subyacente de cualquier relato. Admitamos o no esta categorización, lo que puramente aquí nos interesa es la función estructural, temática y política que el deseo desarrolla en *El rey y la reina* que Ramón J. Sender publicara en 1949.²

El rey y la reina se inscribe en las consecuencias provocadas por la mayor orgía de sangre de la historia de España que, en el caso de nuestro autor, se concreta en los fusilamientos, en zona nacional, tanto de su esposa Amparo,³ como de su hermano Manuel. Estos hechos provocaron tal impacto en nuestro escritor que, en su narrativa, a partir de entonces, se observa un giro existencial de raíz schopenhaueriana.⁴ Igualmente, en este mismo periodo se distancia de su anterior formación dentro de la ortodoxia católica para progresivamente ir acercándose al pensamiento heterodoxo y a pensadores que, como Baruch Spinoza, reducen la libertad del hombre a su adecuación al orden natural.⁵ Aspectos, ambos, que resultan de notable relevancia para la mejor comprensión del texto que nos ocupa.

Dentro de este contexto, y teniendo como telón de fondo la contienda, *El rey y la reina* narra cómo un portero-jardinero, Rómulo, representante del último peldaño de una escala social jerarquizada, que en este caso corresponde a la servidumbre del palacio de los duques

¹En fechas recientes se ha publicado un interesante volumen que recoge algunos trabajos que giran en torno a este eje. Me refiero al volumen colectivo titulado *Tragedia y deseo*, del cual tomo algunas de las ideas que reproduzco en esta breve introducción a mi trabajo. Este libro puede enmarcarse dentro del proyecto postmoderno, que tanto ha apostado por interdisciplinariedad, particularmente la que ha sabido combinar literatura y psicoanálisis, especialmente por lo que al tema del deseo se refiere. Al respecto véase Lash 1-33.

²A pesar de que el texto fue llevado a la gran pantalla por José Antonio Páramo en 1985, para mi análisis me centro sólo en el relato de Ramón J. Sender.

³"Amparo encarna en la ficción la imposibilidad radical para la burguesía de escapar a su extinción necesaria" (Elorza 71).

⁴Sobre el tema de la Guerra en nuestro autor, pueden consultarse Junquera 249-56; King 109-19.

⁵En este párrafo quedan sintetizadas algunas de las ideas que la malograda Mañá Delgado 355-66.

de Arlanza, desata su deseo de poseer sexualmente a la duquesa, a quien acaba de presenciar desnuda en la piscina de la sala de armas. Si bien hasta ese momento Rómulo se nos ha presentado como un hombre de cuarenta años, sumido en la mayor conformidad, tanto a nivel individual como social, este acontecimiento le hará sentir otro (Mañá Delgado 359–60). El impacto que le ha causado la belleza de su *ama* lo llevará a tomar consciencia de sí y a comenzar un proceso de realización *en el otro* a partir de la indagación sobre su naturaleza, ya sea como humano o animal-doméstico, y sobre la condición despótica y de injusticia social a la que ha estado sometido durante muchos años, pero contra la que se revelará a partir de ese hecho.⁶

La duquesa, por su parte, tras el acontecimiento que ella misma ha provocado y con el advenimiento de la guerra civil, queda recluida en el torreón, en el cual se esconde para evitar las consecuencias del conflicto, y que Rómulo, afiliado al bando republicano, pasa a controlar. A partir de este momento empieza un proceso de individuación mutuo, a través del cual Rómulo vive obsesionado por la desnudez de la duquesa, por lo que decide entregar la vida del duque a los milicianos, liberándose así del obstáculo que se interponía entre él y la duquesa, aunque justifica su conducta asociándola a su deber con la República, como muy bien ha explicado Bertrand de Muñoz (721). A continuación, su esposa, Balbina, muere como producto de un bombardeo, de manera que ahora sólo le queda convencer a la duquesa para conseguir su tan anhelado deseo. Sin embargo, cuánto más cerca de ella se siente en realidad más lejos está, ya que a la duquesa, por uno de esos designios de la ley, le sorprende la muerte. Con todo, antes de morir, reconoce ante su criado que él es el único hombre que ha conocido en su vida. La tragedia está servida.

Concretamente, el relato viene estructurado por una gran densidad alegórica, ya que recurre a la fábula de Acteón—Rómulo—y Diana—la duquesa de Arlanza.⁷ Este mito es una de las más altas representaciones del deseo que, entrando por la mirada—y mirar es mucho más que ver, como recordaba Antonio Machado⁸, se asienta en lo más hondo del jardinero conduciéndole irremediablemente a un final trágico.⁹

⁶Véase Godoy 683–92.

⁷Aunque no cita el mito de Acteón en ninguna ocasión, puede consultarse Mainer (“Antropología . . .”) 389–404.

⁸“El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve” (*Proverbios y cantares*, I).

⁹Al respecto, véanse Castro Flórez; y, Schneider 166–81.

Es por ello que en las páginas que siguen perseguimos leer el relato de Sender desde lo que se puede denominar como la ‘tragedia del deseo,’¹⁰ dado que éste, en su esencia, es trágico, y, a su vez, condenado al fracaso y a la catástrofe.

Para llevar a cabo nuestro propósito abordaremos la lectura de *El rey y la reina* a partir de la bisagra teórica que podemos articular a través de la dialéctica de la mirada, primero tomando como punto de partida la dialéctica del deseo de Jacques Lacan y, después, con la dialéctica del Amo y del Esclavo descrita por Friedrich Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Ambas aproximaciones nos ofrecen un corpus conceptual y una serie de instrumentos analíticos que nos facilitan la tarea de hacer emerger la estructura temática a partir de la cual se organiza la trama del texto. Ello, a su vez, nos permitirá contribuir en discusiones de mayor envergadura, como la que se refiere a las dimensiones políticas de la tragedia, las cuales son el resultado directo de la dialéctica del Amo y del Esclavo que surge a partir de una pregunta sobre la esencia del Ser. La especificidad del Hombre, es decir, los valores o elementos que lo constituyen en un momento histórico caracterizado por la destrucción del Otro es el hilo conductor de la búsqueda de Rómulo. En la novela, la duquesa es quien plantea este cuestionamiento en el momento en que se expone desnuda ante su criado: “¿Rómulo un hombre?” (15).

Meridianamente trágica porque afecta a la esfera individual, esta cuestión se puede vincular de igual forma a los aspectos que se refieren a la vitalidad, tanto formal como temática, de la tragedia moderna y contemporánea, sobre todo a partir de la herencia literaria legada por Miguel de Cervantes y William Shakespeare. Para ambos autores, la esencia de lo trágico radica en la esfera individual e íntima de los personajes, oponiéndose así a la construcción literaria de la tragedia griega.

Al respecto opinaba Friedrich Nietzsche que la tragedia, cuyo origen hay que buscar en el paso del mito¹¹ al drama de la existencia y la falta permanente, agonizó con Eurípides, quien, en sus *Bacantes*, rompía con la tradición religiosa y mítica de la tragedia, por lo que desde ese mismo momento el género se desvirtualizó. Desvinculándonos de la

¹⁰Precisamente con el título de “Tragédie du désir” se presentó la adaptación que Paula Brunet Sancho realizó de *Yerma* de Federico García Lorca. El texto teatral fue representado en el Espace Culturel André Malraux de París a finales de febrero de 2003.

¹¹Encontrar una definición satisfactoria de lo que podemos entender por “mito” supone un trabajo que en mucho excedería nuestro propósito. Sin embargo, una definición que nos satisface puede encontrarse en Duch 44–89.

visión nietzschiana, creemos que, por el contrario, es en Eurípides donde radica la esencialidad de la tragedia, dado que es precisamente con la ampliación del elemento racional que la tragedia se revierte sobre sí misma, de manera que se ubica en la esencialidad del ser. Esta dimensión es la que nos interesa abordar a continuación, dado que Sender construye su relato centrándose en la intimidad del ser humano a partir de su esencia, en este caso, el deseo, como recordaba Lacan a partir de Spinoza. Todo ello con la intención de descubrir la razón de la verdad personal que fluctúa entre el ser y la nada, como ya afirmó Heráclito; en definitiva, polaridades, contradicciones y juegos dialécticos que se sitúan en el centro mismo del ser. Es precisamente aquí, en la búsqueda de la verdad personal del sujeto, donde se mueve la tragedia moderna y contemporánea.

Con la finalidad de descubrirla, Sender recurre al discurso mítico como forma de representación y de aprehensión de la realidad del momento. Lo mismo había hecho en otros muchos de sus textos—sirvan de muestra: *Tárit*, *Orestíada de los pingüinos* y *Zu, el ángel anfibio*—de manera que la reflexión sobre el mito ocupa un lugar central en su teoría y práctica de la literatura.¹² Con todo, como ha señalado Donatella Pini, Sender apuesta por la construcción de una nueva mitología, aunque esta implique una reestructuración del mundo (43). No en vano, las desgraciadas circunstancias de la guerra civil modifican su particular visión y percepción de su entorno más inmediato lo cual se refleja en el pesimismo que en esta época sale a flote en su producción. Sea como fuere, lo que es importante para nuestro propósito es el hecho que el mito, y, más concretamente, la reescritura de la fábula de Acteón y Diana, le sirven en bandeja la posibilidad de ahondar tanto en algunos de los temas obsesivos de su producción—verbigracia, la guerra, lo trágico y la representación de la experiencia humana en términos binarios y el esfuerzo para reconciliarlos en la búsqueda de trascender el misterio del universo—como en el tema del deseo para conocer las incongruencias del hombre en su ser, en continua lucha con la ley y el deseo, y con relación al mundo incongruente y caótico que le rodea.¹³

¹²Véase Jones 217–34, especialmente a partir de la página 226. Igualmente interesante es el artículo de Ressot 221–9, donde analiza la “mitificación” del tema de la Guerra y del exilio. Sobre las declaraciones del propio Sender al respecto, véanse “Sobre los mitos” 11–15; y, *Una virgen llama a tu puerta*. Igualmente útil es el trabajo de Abuelata 11–57.

¹³Aunque centrado en la comedia del Siglo de Oro, es muy sugerente el trabajo de Sullivan 222–35.

De la fábula de Acteón se han ocupado la mayoría de filósofos del siglo veinte, como Michel Foucault, quien, bajo el sugestivo título de “La Prose d’Actéon” escribió una hermosa glosa a *Le bain de Diane* de Pierre Klossowski, a quien tanto debe su conceptualización del *simulacro*. En su texto, Klossowski atribuyó al príncipe tebano una clara voluntad transgresora, presentándolo como un simulacro profanador de la diosa y contraponiéndolo así a la virginidad de ésta con el propósito de romper la ley. Otro autor que se interesó por el significado del mito de Acteón fue Lacan, quien estableció una conexión entre el Hombre moderno—léase Freud—y los mitos clásicos a partir del mito del cazador tebano, reemplazando así el de Edipo freudiano, tal y como él mismo menciona en sus *Escritos*.¹⁴ Concretamente, Lacan aborda el mito de Acteón en los *Seminarios sobre La transferencia, Cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis y El envés del Psicoanálisis*.¹⁵

Lacan hace uso de esta fábula ovidiana para exponer cómo la incapacidad de poseer el objeto de deseo es la tragedia del hombre moderno que está directamente asociada con la experiencia psicoanalítica, la cual se articula a partir de contenidos míticos que desencadenan una catarsis—en el sentido de la purificación del deseo. Esto significa que:

tanto las formaciones culturales como las novelas familiares son construcciones míticas que dan respuesta a un determinado orden del mundo. Consecuentemente, el elemento catártico viene a ser la acción que satisface la descarga de una emoción en suspenso mediante las palabras que la articulan. (Rodríguez Garzo 3)

En otras palabras, mito y catarsis, articulación de imagen y acción que apunta al lugar del deseo con el que Sender plantea en *El rey y la reina*. Pero, ¿existe una estructura y un núcleo de significación básico que Sender mantiene con respecto a la versión ovidiana y, a su vez, qué es lo que cambia o permanece, en este proceso de reescritura? ¿Por qué le interesa especialmente a Sender el mito de Acteón y Diana? Y, aún más, ¿Se redefine el género trágico en tanto que género literario en esta nueva reescritura? Es decir, ¿Puede considerarse trágica esta escritura y en qué sentido cabe dibujar los límites entre la tragedia y otros géneros literarios?

Respecto a la primera pregunta, esto es, a si existe una estructura y un núcleo de significación básico que, en *El rey y la reina*, Sender mantiene con respecto a la versión ovidiana de la fábula de Acteón, la respuesta es, claramente, afirmativa ya que recupera el papel de

¹⁴Véase Lacan 114–45.

¹⁵Véase Logan 90–100.

la mirada en la construcción del deseo en el sujeto y se centra en la esencialidad del hombre. No en vano, Acteón, tanto en el mito ovidiano como en sus múltiples reescrituras, se metamorfosea en un ciervo, mientras que en *El rey y la reina* el cambio es *ad contrarium*; es decir, de animal pasa a ser persona. Veámoslo.

Para ilustrarlo, recordemos el diálogo y la situación trascendental con la que se abre el relato y que correspondería a lo que la teoría trágica clásica presentaba como la exposición del caso y que activa el desarrollo de la acción:

Esa mañana de julio de 1936 seguía la duquesa nadando en la piscina . . . Nadaba completamente desnuda . . . Flotaba inmóvil en la superficie cuando Rómulo llamó a la puerta que daba al jardín. Era un hombre de media edad. Tenía una cabeza romana, de campesino cordobés. Hablaba poco y sus *ideas sobre las cosas y las personas eran muy sólidas*. Como todos los campesinos se había hecho su filosofía y le gustaba generalizar. De la vida decía que era “*un lío de viceversas*” y *Rómulo trataba de poner orden en aquel lío* siendo uno de los mejores jardineros de la corte.¹⁶ Llamó por segunda vez y la doncella fue a abrir . . . La duquesa los oyó discutir . . . Rómulo insistía en que la duquesa le había dado órdenes especiales. La duquesa intervino de pronto diciendo:

-Rómulo, pasa.

La doncella se adelantó:

-Señora, es un hombre.

-¿Rómulo un hombre?

Y reía . . . Rómulo estaba allí y ella reía todavía . . . La duquesa seguía flotando boca arriba . . . *Rómulo, que había oído la frase de la duquesa y el gorjeo con el que se consagraba y sellaba su desdén—“¿Rómulo un hombre?”* . . . y seguía mirando sin pestañear . . . Por el hecho de tener delante a la duquesa desnuda se *sentía otro y la necesidad de comprender a “aquel otro.”*¹⁷ (15–16)

El pasaje nos proporciona buena parte de las claves de lectura del texto, dado que, a esta altura del relato, Rómulo, mira a la duquesa, completamente desnuda, bañándose en la piscina. El intertexto de la fábula de Acteón y Diana en su versión más difundida ha pasado desapercibido por la crítica. Si bien es cierto que la relación con este mito debe hacerse de forma indirecta,¹⁸ ya que en ningún momento

¹⁶La cursiva es del propio Sender. En adelante, se cita por la edición de José-Carlos Mainer.

¹⁷El énfasis es mío.

¹⁸De una forma muy diferente y no tan categórica de como podría establecerse con Ezra Pound y la referencia al cazador tebano en *A Draft of XXX Cantos*, publicado en 1930.

se menciona al cazador tebano, no cabe obviar que este intertexto constituye el nervio y la carne del relato. Ahora bien, el tratamiento del mito en *El rey y la reina* difiere de la versión que Ovidio presenta en el libro tercero de las *Metamorfosis*.¹⁹

En su versión clásica, como es sabido, el mito de Acteón relata cómo el cazador sorprendió, mientras se bañaba en compañía de sus ninfas, a la diosa protectora de la caza, Diana-Artemis, motivo por el que ésta lo transformó en un ciervo que acabó devorado por sus propios perros. Sin embargo, esta nueva reescritura o reelaboración personal del mito que Sender lleva a cabo implica desde el mismo lugar del mito, ahora trasladado a la piscina del palacio de los duques de Arlanza, algunas modificaciones con el propósito de mostrar la inversión y “subversión de todos los valores precedentes” a la guerra civil (Mainer 22) y que repercute en la inversión que se produce al nivel de la estructura del mito.

Como la fábula ovidiana, la narración obedece a la estructura del mito y se organiza y desarrolla a partir de un planteamiento, un nudo y un desenlace. Con todo, ya desde el mismo planteamiento, se advierte una clara diferencia entre el mito de Acteón—que aquí, de acuerdo, con Segal, denominamos “megatexto”²⁰—y el relato, o “caso particular.”²¹ Y con ello no nos referimos a la metamorfosis que el jardinero sufre de ‘animal doméstico’ a persona—tal y como la duquesa lo reconoce antes de morir²²—sino a una segunda inversión, producida por la contemplación de la desnuda belleza de la duquesa activa. Jean Paul Sartre la conceptualizó en el *Ser y la nada* como el

¹⁹El mito, en la antigüedad, también fue tratado por Hesíodo, *Teog.* 977, Apolodoro, *Bibliotheca* 3. 4.4; Higino, *Fabulae* 181; Nonno de Panópolis, *Dionisiacas* 5; Fulgencio, *Mithologiarum* 3.3; Pausanias, *Descriptio Graecae* 1.44.8, 9.2.3; Eurípides, *Bac.* 337, Diodoro de Sicilia, *Bibliotheca Hist.* 4.81. (cit. Grimal 6). Con respecto a la tradición del mito, la literatura española y universal es abundante. A continuación se señalan los trabajos más interesantes para el tema que ahora nos ocupa: Morros Mestres; Pérez Jiménez 65–87; Ruiz de Elvira 283–94; Cristóbal 29–76; Cossío; Díez del Corral; Lasso de la Vega 405–566; Lida de Malkiel; Morano 77–93 y Moormann y Uitterhoeve. De una enorme utilidad son los siguientes diccionarios: Grimal; Highet y Humbert.

²⁰Segal 52–3.

²¹*Ibid.*

²²Esta ascensión en la escala del ser, que, salvando las distancias, tanto nos recuerda a Picco della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486), viene acompañada por una mayor movilidad en el espacio del palacio ducal por parte de Rómulo, así como por un escenario que al principio del texto se situaba en la parte baja de palacio—de lo que el espacio de armas es el mejor ejemplo. Por ello, las acciones van de la mano de unos espacios que cobran un sentido simbólico para subrayar estos temas—verbigracia, el torreón del palacio, frente a la horizontalidad del jardín, significa encierro vertical, nobleza y poder.

‘complejo de Acteón,’ es decir, la perversión de orden psicosexual—la mirada curiosa y lasciva que conlleva la búsqueda constante del deseo. Además, el complejo implica la posesión visual del conocimiento, esto es, una violación que, en este caso, es llevada a cabo por el sentido de la vista como intento de comprensión del Otro y que debe relacionarse con la existencia de un conocimiento prohibido.²³

Efectivamente, en los momentos antes de la escena de la piscina, Rómulo viene caracterizado como un personaje con “ideas [muy sólidas] sobre las cosas y las personas” (15), cuyo objetivo es el de “poner orden en aquel lío [de viceversas]” (15) siendo “uno de los mejores jardineros de la corte” (15), no en vano, el jardín en tanto que naturaleza dominada simboliza la consciencia (Escartín 172). Ahora bien, la contemplación de la desnudez de la duquesa, según el mismo jardinero, provoca el caos en el mundo, por lo que él viene a perder el control sobre el espacio doble de la ley y del deseo que hasta ese momento había gobernado su psique, en tanto que estado del interior que no afectaba para nada sus movimientos. Ahora, convertido en Acteón-cazador, su simbología nos remite a la imagen del hombre que, perturbado por el deseo, se entrega a la lujuria y pierde la razón. Desde este mismo momento, el jardinero-Acteón, que conduce la línea argumental del relato, se abre a un proceso de ‘falta,’ que es la esencia del deseo, como el mismo autor aragonés explicó en un curioso y poco conocido texto teatral, *Don Juan en la mancebía*:²⁴

Un día . . . sucedió un hecho estupendo sobre el que los naturalistas no tienen duda alguna: la mujer se nos separó . . . Desde el día que la mujer se nos separó . . . , el hombre busca a la hembra para reintegrarse en su unidad de origen y la hembra busca al hombre con el mismo fin. El hombre quiere entrar a toda costa y riesgo por el lugar por donde salió, y sólo habiendo entrado alcanza por un instante el gozo de esa reintegración. La mujer *penetrada*, también. (Sender, *Don Juan* 8)²⁵

Este deseo no sería entonces más que una *querencia* la cual “no pocos dramas y tragedias nos recuerdan cada día” (Sender, *Don Juan* 10).²⁶ La necesidad e imposibilidad de la unión con la mujer, continúa Sender, se concreta, en *El rey y la reina*, en la búsqueda del encuentro sexual con la duquesa. Rómulo, movido por deseo, es decir, por la presión

²³Sobre la comprensión y la mirada en Sender léase el trabajo de Estil·les Farré 443–456.

²⁴Cito por la segunda edición, publicada por Destino en 1972.

²⁵El énfasis es mío.

²⁶Rómulo lo manifiesta insistentemente con sus regresos a la torre para ver a la duquesa, su instinto de protección y de penetración, metafóricamente hablando.

o empuje que tiende a colmar la falla abierta por lo que Lacan denomina ‘falta-de-ser,’ penetra y se construye simbólicamente gracias a la mirada pues al “tener delante a la duquesa desnuda se sentía otro y la necesidad de comprender a “aquel otro” (15–16). Desde este preciso instante, por consiguiente, el jardinero se abre a una comprensión del ‘Otro,’—ya sea el sistema político, la duquesa, el mundo aristocrático, etc.—que afecta irremediablemente el interior de su ser como sujeto deseante abierto al deseo sin fin o a la dialéctica del deseo.

Afirmaba Lacan que “el deseo del hombre es el deseo del Otro,” en el sentido que lo que el hombre verdaderamente desea es que el otro lo desee; en otras palabras: todo ser humano quiere ser lo que le falta al otro, ser la causa del deseo del otro. Sin embargo, entre el amante, Rómulo, y el amado, la duquesa de Arlanza, hay siempre una inadecuación porque, cabe tenerlo en cuenta, existen diferencias de clase, de estado civil e, incluso, de especificidad del ser humano—dado que la duquesa aún no lo ha reconocido como hombre—por lo que el deseo viene regido por una imposibilidad esencial, ya que la adecuación o perfecta coincidencia del deseo y el objeto es un mito—el mito del andrógino, por ejemplo. Esto, que debemos relacionarlo con el tema hegeliano de la alteridad y, más específicamente, con la dialéctica del Amo y el Esclavo descrita por el mismo filósofo alemán, nos conduce a plantear la segunda cuestión que, más arriba, anunciamos, y que bajo nuestro punto de vista debe relacionarse con la dimensión política del deseo.

Hegel elabora esta inversión dialéctica del Amo y del Esclavo en la *Fenomenología del Espíritu*. En efecto, el Amo—la duquesa—es cautivo de un falso reconocimiento puesto que no tiene ante él a un hombre sino a un esclavo incapaz de reconocerlo con toda libertad y verdad, ya que la consciencia de Rómulo sigue sintiéndose en deuda con la duquesa, por lo que “prefer[e] aguardar sus órdenes” (29). Por otra parte, el Esclavo, que vive en la angustia y el temor del Amo, comprende que no podrá ser verdaderamente reconocido por éste; pero el jardinero, al estar en contacto con las cosas en virtud de su trabajo, descubre que debe arrancar a las cosas la consciencia de sí, la autoconsciencia; irá a transformar, a subvertir el mundo de manera tal que ya no quede en él sitio alguno para el Amo, tal y como hace Rómulo al apropiarse del espacio y de los elementos simbólicos de la duquesa y que, de alguna forma, definían su identidad, como, por ejemplo, las obras de arte. De igual forma, la piscina se convierte en la fuente de la que Rómulo bebe para, de manera simbólica, satisfacer su deseo psíquico de poseer y beber la esencia de la duquesa.

Lo mismo con la alacena, en los sótanos del palacio, que con esta subversión se ha convertido en un espacio que salvaguarda los ideales opuestos a la República.

Con todo, para llevar a cabo este proceso, el tema de la esencialidad del ser humano es de suma importancia, al ser una constante durante todo el texto, dado que, a tenor de las palabras de la duquesa: "Un jardinero no es un hombre" (17).

De esta forma, tras haber contemplado desnuda a la duquesa empieza un círculo indagatorio como proceso de autoconocimiento y reconocimiento mutuo entre Rómulo y la duquesa. Había oído de la duquesa: "¿Rómulo un hombre?" (16). Es por ello que el jardinero, dirigiéndose a su esposa Balbina, le pregunte: "¿Qué dirías tú, Balbina, si yo te preguntara lo que es un hombre? . . . ¿No sabes tú mejor que yo lo que es un hombre? Pero Rómulo preparaba otra pregunta más difícil . . . ¿Tú te dejarías ver desnuda por el señor duque?" (19). La respuesta de Balbina no puede ser más elocuente por lo que a la consciencia de clase se refiere: "¡Qué ocurrencia! ¡De ningún modo! . . . El señor duque es un hombre" (19). Al igual que el Acteón mítico, a quien su jauría de perros no reconoce, Rómulo sufre la misma castración al no ser reconocido como hombre por la duquesa ni por su propia esposa, ocupando esta posición de privilegio y poder los duques. Aún más, dejando aparte las connotaciones de carácter feudal implícitas en el sustantivo "señor" que Rómulo siempre utiliza para referirse a su Amo, ya que, éste, según la información que para ese lema nos proporciona el *Diccionario de la Real Academia*, se refiere a la relación del "[a]mo con respecto a los criados," la castración, que para Lacan corresponde a "la intervención del padre significando al niño que *no es* el 'falo' y a la madre que no lo *tiene*" (Fages 153),²⁷ se refiere al hecho que el centro del sistema político-cultural está presidido y regido por una ley, léase Ley-del-Padre o Nombre-del-Padre u Otro, al que Rómulo, en tanto que sujeto, está sometido.

Todos los intentos de Rómulo para penetrar en el sistema socio-político representado por la duquesa con el deseo de convertirse en el centro terminan todos en fracaso; sus acciones, por el contrario, son formalmente legitimadas por medio de la alteridad de las instituciones, es decir, gracias al carácter subversivo implícito en el deseo. De hecho, un tipo concreto de deseo, el sexual, representa, además, la insuperable distancia y falta de comunicación entre el hombre y la mujer, que en *El rey y la reina* equivaldría a la relación análoga al

²⁷La cursiva es del propio autor.

Estado fragmentado de la España contemporánea, que, como se sabe, se convertiría en uno de los motores de la guerra civil española.

Las razones de la frustración, a pesar de que esta es *conditio sine qua non* del deseo, en el nivel político se materializan a través de la falta de confianza y el pesimismo de raíz existencialista que Sender mostraba por el proyecto político revolucionario, el cual, como el jardinero representa muy bien con su actitud, fracasó por su falta de unidad, centrada en una ética individualista y egoísta insuficiente para cambiar el orden del sistema político, social y económico. Lo que Sender representa, en definitiva, es el “desengaño ante las posibilidades de la revolución frente al poder burgués” (Elorza 83).²⁸

A otro nivel nos remite a las dos últimas cuestiones a las que aún tenemos que dar cuenta. Nos referimos al tema de si en esta nueva escritura el género trágico en tanto que género literario se redefine. Es decir, nos preguntamos si esta escritura puede considerarse trágica, en qué medida y en qué sentido cabe dibujar los límites entre la tragedia y otros géneros literarios.²⁹

Al respecto, una cuestión fundamental y que nos remite al origen de la tragedia, de acuerdo con los presupuestos que Nietzsche planteó en *El nacimiento de la tragedia*, es, como el propio Sender afirmó,³⁰ que “cada tragedia es una pelea retórica entre Dionisos y Apolo” (Valle Inclán 241). Aunque en el caso español, añade Sender, “el dios de sus artes—y concretamente de su teatro—no es Dionisos ni Apolo sino en todo caso Sileno, el dios elusivo que sonríe con media boca” (241), con lo que se refería al carácter español como principal obstáculo para la construcción de tragedias, aportando como ejemplo paradigmático el teatro de Valle-Inclán, que tan bien conocía y con quien comparte cierta técnica literaria al crear un nuevo discurso trágico con elementos cómicos y burlescos. En nuestro relato, esto se manifiesta no sólo en la presencia de los títeres que aparecen en las páginas finales, sino también a través de un personaje secundario, el enano Elena, que, a lo largo del relato, y por las batallas campales que mantiene con las ratas en el sótano de palacio, funciona como contrapunto de la tensión trágica del texto.

Independientemente de si el texto, en su conjunto, puede considerarse estructuralmente trágico o no, y razones para ello las ha dado

²⁸Sobre la actitud y el papel de la revolución en la vida y obra de Sender véanse además del trabajo de Elorza, los artículos de Serrano 253–67, y Lough 303–14.

²⁹Dejando aparte la reflexión del propio Sender sobre la tragedia, las aportaciones críticas más relevantes son las de Naval López 339–54; Pinilla 12–3; Estil·les Farré 443–56; y, finalmente, Carrasquer 123–32.

³⁰La misma tesis, aunque más desarrollada, se encuentra en Sender 1965.

Maryse Bertrand de Muñoz, lo cierto es que, formalmente, el relato comparte elementos que igualmente sirven de base a otros géneros narrativos, tales como la intemporalidad, tan característicos de la fábula o el cuento, o la presencia de numerosas escenas o intrigas que contribuyen a la formación de una trama de enorme complejidad la situarían mucho más cerca del género novelístico. Es por esta razón que la misma Bertrand de Muñoz ha afirmado, y no sin razón, que la estructura profunda aparenta la de una pieza de teatro, pero la estructura superficial esta mucho más próxima a la novela (723–24). Con todo, lo que aquí nos interesa resaltar, y de acuerdo con la misma estudiosa, es “la organización semántica dualista . . . propia de los relatos míticos” (724) y que en *El rey y la reina* se manifiesta a partir de la dialéctica de la mirada con las implicaciones que ello comporta, y, claro está, en la misma selección del mito de Acteón para la construcción de la trama y de la estructura trágica.

De hecho, la misma estructura mítica de la fábula de Acteón nos confirma nuestras sospechas. Más específicamente, Acteón es sobrino de *Dionysos*, cuyo sobrenombre es Zagreo, es decir “el gran cazador,” aludiendo de esta forma a sus apetitos incontrolados e insaciables. De esta manera, la experiencia del deseo puede ser vista como una suerte de ebriedad continua de Rómulo; de ahí la importancia de la escena donde el guarda del palacio bebe de las aguas de la piscina donde vio por primera vez a la duquesa y que no han sido renovadas desde la última vez que ella se bañó. Diana o Artemis, por su parte, es la hermana de Apolo, divinidad que, por cierto, aparece citada en *El rey y la reina* (13), y que, por consiguiente, representa la razón, la ley. En esto radica su oposición. Evidentemente el hecho no es casual. Por el contrario, Sender, al ser un buen conocedor de las normas fundamentales de la tragedia, recupera la relación dionisiaco-apolínea, anteriormente analizada por Nietzsche, con el objeto de ahondar en la embriaguez de Rómulo. Específicamente, la embriaguez ciega y desinhibe al jardinero, convirtiéndolo en un ser capaz de violentar a su Ama y de matar a su Amo. Asimismo, la búsqueda de la satisfacción, es decir, la ansiedad de poseer a la duquesa impide que Rómulo experimente dolor ante la muerte de su mujer. Parece, así, que Rómulo vive como en un sueño—y así se lo recuerda la duquesa en numerosas ocasiones—en una vigilia de la cual no sabe cuándo despertará pues no tiene certeza del final de la guerra. El jardinero guarda la esperanza de ser eternamente el *voyeur* y guarda de la duquesa, la cual siempre rompe sus ilusiones al mencionarle que los republicanos pronto recuperarán la ciudad. Desde su espacio limitado, Rómulo intenta

dilatar el reestablecimiento del orden. Antes que nada, obstaculiza la comunicación de la duquesa con el exterior al cortar las líneas de teléfono pero, más importante, es la interposición del jardinero con respecto a la cercanía del duque con la duquesa. La entrega del duque es parte de esta dilatación del sueño que quiere preservar a cualquier precio. Una vez apartado del medio el duque, Rómulo piensa que la duquesa lo buscará y lo convertirá en el 'reemplazo' del duque. Como esto nunca sucede, el jardinero no sólo comienza a emplear la fuerza con la duquesa sino que la obliga a escucharlo. A través de la palabra, es decir, de un acto de enunciación, Rómulo se autodefine con la intención que la duquesa lo vea con otros ojos, esto es, para que ella lo reconozca finalmente como un hombre. Después de su monólogo, el jardinero baja a la sala de armas a beber de las aguas de la piscina, lo cual contribuye a alargar el ensueño. Rómulo no quiere dejar escapar la imagen/visión de la duquesa que él mismo ha construido y reconstruido cada vez que percibe una superficie reflectante que recuerda las aguas de la piscina, como es el caso de la pintura en la habitación de la duquesa.

Claramente, el jardinero vive atrapado en la dinámica del deseo y de la ley; entre lo dionisiaco que le exige buscar el elixir que lo conducirá a la embriaguez y lo apolíneo que le recuerda constantemente al Rómulo del inicio del relato, aquél que nunca había conocido la belleza encarnada en la figura de la duquesa.

Además de esta contraposición entre los elementos dionisiacos y apolíneos como característica de la tragedia moderna, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche también menciona que "los pueblos que ríen . . . no necesitan el consuelo metafísico de la tragedia" (Sender, *Valle-Inclán* 241). Así, y centrándonos en el caso específico que nos atañe, se ha dicho que España es un pueblo que no ríe, sino que sonríe. De modo que la ausencia de la risa obliga a los escritores españoles a recurrir al género de la tragedia para consolarse y aminorar esta 'ausencia.' En otras palabras, el sentimiento que viene a caracterizar a lo español, en este sentido, sería eminentemente trágico.

Así, y ante la 'ausencia,' el género trágico en España sufre un proceso de transformación que reelabora las normas clásicas y que deja de ser un género para convertirse en un 'discurso trágico.' Concretamente, el nuevo modelo de la tragedia moderna española se caracteriza por su interdiscursividad genérica, por la mezcla de tragedia y humor, y por la reescritura de mitos clásicos como se advierte al repasar la creación literaria senderiana posterior a la guerra civil española.³¹ Es

³¹La vinculación entre tragedia y caricatura ya la planteó Altisent 409-26.

decir, el relato se plantea como un espacio de hibridación de la que Sender, deudor de la estética de Valle, es, quizás, el mejor ejemplo. Así, además, el discurso trágico se convierte en una forma de representación de la guerra a partir de la creación de una nueva mitología, o, mejor dicho, por medio de la reescritura de varios mitos, necesaria para la construcción de un mundo nuevo.

En nuestro caso, *El rey y la reina*, el jardinero, al igual que Acteón, quien en tantas y tantas leyendas y tradiciones aparece como la figura del 'cazador maldito,' va tras una presa, la duquesa, sin darle alcance, simbolizando así la eterna persecución de lo efímero y de los ideales, es decir, de la imposibilidad de convertirse en rey en un mundo que se mueve hacia la perpetuación de los estamentos tradicionales. La esencia de la tragedia senderiana radica, entonces, en esa imposibilidad de cambio, en la incapacidad para hacer realidad un ideal político. Rómulo, héroe degradado, personaje arraigado al feudalismo y al poder autoritario y altamente estratificado, es incapaz de aprehender y transformar el nuevo orden político que tenía delante de sí. Es en este sentido que cabe interpretar la imposición de la vieja ley ante la posesión del objeto de deseo que parece estar al alcance de las manos de Rómulo, pues, aunque la duquesa acabe por reconocer al jardinero como el único hombre que ha conocido, ésta morirá entre sus brazos impidiendo la consumación de sus deseos. La visión pesimista de la sociedad, de la situación política y de la posibilidad de progreso no podía ser mayor.

Princeton University

OBRAS CITADAS

- Abuelata, Mohammad. "Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930–1936)." *Alazet* 4 (1992): 11–57. Impreso.
- Altisent, Marta E. "La aventura equinoccial de Lope de Aguirre. Ramón Sender entre la caricatura y la tragedia." *Alba de América* 14.26–27 (1996): 409–26. Impreso.
- Ara Torralba, Juan Carlos y Fermín Gil Encabo, eds. *Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender: El lugar de Sender*. 3–7 Abril 1995. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. y trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1947. Impreso.
- Autores Varios. *Tragedia y deseo*. Buenos Aires: Letra Viva, 1998. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "El rey y la reina: ¿fábula, cuento, tragedia o novela?" Ara Torralba y Gil Encabo 717–24. Impreso.
- Carrasquer, Francisco. "Un Edipo extemporáneo (A raíz de *Muerte en Zamora*, de Ramón Sender Barayón)." *Alazet* 4 (1992): 123–32. Impreso.

- Castro Flórez, Fernando. *Narciso y Acteón: el deseo y la mirada*. Salamanca: Regional de Extremadura, 1990. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Instituto Cervantes. Barcelona: Crítica, 1998. Impreso.
- Cossío, José María. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952. Impreso.
- Cristóbal, Vicente. "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía." *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 2000 (18): 29–76. Impreso.
- Della Mirandola, Picco. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Ed. y trad. Pedro J. Quetglas. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2002. Impreso.
- Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1957. Impreso.
- Duch, Lluís. *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Trad. Francesca Babí Poca y Domingo Cía Lamana. Barcelona: Herder, 1998. Impreso.
- Elorza, Antonio. "Ramón J. Sender, entre dos revoluciones (1932–1934)." Ara Torralba y Gil Encabo 65–84. Impreso.
- Escartín, Montserrat. *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1996. Impreso.
- Estil·les Farré, Juan Emilio. "La mirada *equinoccial* de Sender." Ara Torralba y Gil Encabo 443–56. Impreso.
- Eurípides. *Bacantes*. Ed. y trad. Juan I. González Merino. Córdoba: Publicaciones de la U de Córdoba, 2003. Impreso.
- Fages, Jean-Baptiste. *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. Impreso.
- Foucault, Michel. "La Prose d'Actéon." *La Nouvelle Revue Française* 135 (1964): 444–49. Impreso.
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Ed. Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Godoy, Eduardo. "Problemática y sentido del encuentro con *el otro* en la novela de Ramón J. Sender." Ara Torralba y Gil Encabo 683–92. Impreso.
- Greimas, Alexander J. *Semántica estructurada*. Madrid: Gredos, 1987. Impreso.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Intr. Charles Picard. 4ª ed. París: Presses universitaires de France, 1969. Impreso.
- Hegel, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México; Madrid; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966. Impreso.
- Hightet, G. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Impreso.
- Humbert, Jean. *Mitología griega y romana*. Barcelona: Gili, 1993. Impreso.
- Jones, Margaret E. W. "El último Sender: una mitología nueva para 'nuestros tiempos incongruentes'." Ara Torralba y Gil Encabo 217–34. Impreso.
- Junquera, Mercedes. "La temática de la Guerra Civil en Ramón J. Sender." *Cuadernos de Aldeu* 5.2 (1989): 249–56. Impreso.
- King, Charles L. "Ramón Sender's Civil War." *The Spanish Civil War in Literature*. Eds. Janet Pérez y Wendell Aycock. Lubbock: Texas Tech UP, 1990. 109–19. Impreso.
- Klossovski, Pierre. *Le Bain de Diane*. París: Gallimard, 1980 [1956]. Impreso.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire*. Ed. Jacques-Alain Miller. París: Seuil, 1975–1991. Impreso.
- . *Écrits*. París: Seuil, 1966. Impreso.
- . "The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis." *Écrits. A Selection*. trad. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Co, 1977. 114–45. Impreso.

- Lash, Scott. "Postmodernity and Desire." *Theory and Society* 14.1 (1985): 1–33. Impreso.
- Lasso de la Vega, José S., "El mito clásico en la literatura contemporánea." *Actas del II Congreso español de estudios clásicos: Madrid - Barcelona, 4–10 de abril de 1961*. Talleres gráficos de C. Bermejo; Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964. 405–566. Impreso.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975. Impreso.
- Logan, Rose. "Antique Myth and Modern Mind: Jacques Lacan's Version of Actaeon and the Fictions of Surrealism." *Journal of Modern Literature* XXV 3.4 (2002): 90–100. Impreso.
- Lough, Francis. "Ramón J. Sender y la revolución española." Ara Torralba y Gil Encabo 303–14. Impreso.
- Machado, Antonio. *Obras completas*. Ed. Oreste Macrí. Madrid: Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, 1917–1924. Impreso.
- Mainer, José-Carlos. Introducción. *El rey y la reina*. Por Ramón J. Sender. Barcelona: Destino, 2004. 5–48. Impreso.
- . "Antropología del mito: *El rey y la reina* de Ramón J. Sender." *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid: Gredos, 1983. 389–404. Impreso.
- Mañá Delgado, Gemma. "Dos visiones del hombre natural perfecto: Yank/Rómulo." Ara Torralba y Gil Encabo 355–66. Impreso.
- Masotta, Oscar. *Ensayos lacanianos*. Barcelona: Anagrama, 1976. Impreso.
- Moormann, Eric M. y Wilfried Uitterhoeve. *De Acteón a Zeus: temas de mitología clásica en la literatura, música, artes plásticas y teatro*. Trad. Lilian Horst y Roberto Mansberger. Madrid: Akal, 1997. Impreso.
- Morano, Cira. "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito." *Faventia* 4.1 (1982): 77–93. Impreso.
- Morros Mestres, Bienvenido. *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la anti-güedad clásica a nuestros días*. Madrid: El jardín de la voz, 2010. Impreso.
- Naval López, María Ángeles. "Recuerdos para aplazar la tragedia (los crímenes en *Monte Odina*)." Ara Torralba y Gil Encabo 339–54. Impreso.
- Nietzsche, Friederich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Eduardo Knörr y Fermín Navascués. Madrid: Edaf, 1998. Impreso.
- Ovidio, Publio. *Las metamorfosis*. Ed. y Trad. Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Espasa-Calpe, 1980. Impreso.
- Pérez Jiménez, Aurelio. "Reflejos del mito clásico en la literatura europea." *Estudios clásicos* 102 (1992): 65–87. Impreso.
- Pini, Donatella. "Sender y el suicidio." *Quimera* 21.22 (1982): 42–3. Impreso.
- Pinilla, Bizén. "Mosén Millán: esperanza y tragedia." *Rolde* 15 (1982): 12–3. Impreso.
- Pound, Ezra. *Ezra Pound*. Ed. J. P. Sullivan. London: Penguin, 1970. Impreso.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. París: Seuil, 1965. Impreso.
- Ressot, Jean-Pierre. "Les demons de Ramón J. Sender." *Hispanistica* 20.3 (1985): 221–9. Impreso.
- Rodríguez Garzo, Montserrat. "La Até de Antígona." *Nodus. L'aperiòdic de la secció clínic de Barcelona* 7 (2003): 1–5. Impreso.
- Ruiz de Elvira, A. "Temas clásicos en la cultura moderna." *Cuadernos de filología clásica* 21 (1988): 283–94. Impreso.
- Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness: an Essay on Phenomenological Ontology*. Trad Hazel E. Barnes. New York: Philosophical Library, 1956. Impreso.

- Schneider, Marshall J. "Thematic Representation and "Skiascopic" Vision in Ramón J. Sender's *El rey y la reina*." *Modern Language Notes* 112.2 (1997): 166–81. Impreso.
- Segal, Charles. "Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy." *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca: Cornell UP, 1986. 48–74. Impreso.
- Sender, Ramón J. *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid: Gredos, 1965. Impreso.
- . "Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia." *Cuadernos americanos* 11.5 (1952): 241–54. Impreso.
- . "Caducidad de la tragedia." *Norte* 5 (1968): 97–99. Impreso.
- . "Sobre los mitos." *Urogallo* 7 (1977): 11–5. Impreso.
- . *Orestíada de los pingüinos (bajo el signo de Piscis)*. Barcelona: Destino, 1981. Impreso.
- . *Tànit*. Barcelona: Planeta, 1982. Impreso.
- . *Zu, el ángel anfibio*. Barcelona: Planeta, 1972. Impreso.
- . *Una virgen llama a tu puerta*. Barcelona: Destino, 1973. Impreso.
- . *El rey y la reina*. Ed. José-Carlos Mainer. Barcelona: Destino, 2004. Impreso.
- . *Don Juan en la mancebía (drama litúrgico en cuatro actos)*. Barcelona: Destino, 1972. Impreso.
- "Señor." *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª Ed. Real Academia Española, 2001. Internet. 9 Nov 2012.
- Serrano, Carlos. "Sender, Eros, don Juan y la revolución." Ara Torralba y Gil Encabo 253–67. Impreso.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Robert Hapgood. New York: Cambridge UP, 1999. Impreso.
- Sófocles, *Antígona*. Barcelona: Labor, 1989. Impreso.
- Sullivan, Henry W. "Law, Desire, and the Double Plot." *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*. Eds. Charles Ganelin y Howard Mancing. West Lafayette: Purdue UP, 1994. 222–35. Impreso.
- Torralba, Francesc. *Cercles infernals. El pensament del jove Nietzsche*. Barcelona: Ed. 62, 1990. Impreso.